www.jgk.imamreza.ac.ir

پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۴، شماره ۵۰، بهار ۱۴۰۲

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

بازسازی ویژگی‌های نقاشی پیشاسلجوقی بر پایۀ سفالینه‌های گِلابه‌ای نیشابور (سفال سامانی)

مریم کشمیری * الف

الف) استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۰۱
شماره صفحات: ۹۰-۶۹

واژگان کلیدی:
نقاشی ایرانی، سفال نیشابور، سفال سامانی، سفال گِلابه‌ای، سفال سلجوقی

استناد به مقاله:
کشمیری، مریم. (۱۴۰۲). بازسازی ویژگی‌های نقاشی پیشاسلجوقی بر پایۀ سفالینه‌های گِلابه‌ای نیشابور (سفال سامانی). *پژوهشنامه خراسان بزرگ*، ۱۴ (۵۰)، ۹۰-۶۹.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

چکیده

سفال‌های گلابه‌ای نیشابور یا همان سفال‌های پیکره‌دار سامانی (سده‌های ۳-۴ق.) از کهن‌ترین نمونه‌های نقاشی دورۀ اسلامی است. ازآنجاکه ویژگی‌های ظاهری این نقاشی‌ها با قدیمی‌ترین نسخه‌نگاره‌های پیشامغول (مانند *ورقه و گلشاه*)، تفاوت دارد، هنرپژوهان در بررسی سیر تاریخ نقاشی ایرانی، کمتر به این آثار پرداخته و به‌جای آن، سفال‌نگاره‌های سلجوقی (سده‌های ۵-٦ق.) را با شباهت بیشتر به نسخه‌نگاره‌ها، مبنای بازتعریف چارچوب نسخه‌نگاری دانسته‌اند. پژوهش حاضر بر بنیان مفهوم ژرف‌ساخت و روساخت نشان می‌دهد تفاوت‌ها میان سفال‌نگاره‌های سامانی با آثار پس از آن، روساختی است و همۀ این آثار در بن‌مایه‌ها (ژرف‌ساخت‌ها) از چارچوب‌های ثابتی پیروی می‌کنند. بنابراین، در نبود نسخه‌های مصور از سده‌های ۳-۴ق، سفال‌نگاره‌های نیشابور را می‌توان در جایگاه بخشی از تاریخ نقاشی ایرانی، بیانگر ویژگی‌های نسخه‌نگاری این دوران دانست. با این نگاه، ۱۱۰ سفال پیکره‌دار سده‌های ۳-۴ق، از مجموعه‌های معتبر جهانی بررسی شد که گزارش ۲٦ مورد آن‌ها در این پژوهش آمده است. بررسی‌ها نشان داد نسخه‌پردازان در این سده‌ها با کارکرد قاب‌بندی آشنا بودند، سامان‌دهی فضا و پرداخت صحنه‌های نه‌چندان عمیق را می‌شناختند، عناصر طبیعی را به هدف تزیین و پُرکردن سطوح خالی پیش‌زمینه بازمی‌نمودند، بزرگ‌نمایی مقامی و ریزپردازی را اجرا می‌کردند، اما در پرداخت بعد سوم، در مراحل ابتدایی بودند. این نسخه‌نگاره‌ها همچنین خالی از هاله‌های خورشیدگون (مقدس یا تزیینی) بود. پژوهش کیفی پیش‌رو، با نگاهی توصیفی-تحلیلی، سفال‌نگاره‌های سامانی را کاویده، سپس با هم‌سنجی این آثار و سفال‌های سلجوقی و نسخه‌نگاره‌های متقدم، روشی تطبیقی را به کار بسته است تا بتواند بخشی از تاریخ نسخه‌نگاری ایرانی را که هیچ نمونه‌ای از آن در دست نیست، بازسازی کند.

DOI: https://doi.org/10.22034/JGK.2023.336844.1043
URL:https://jgk.imamreza.ac.ir/publisher?_action=publish&article=171992&related_issue=23532

نویسنده مسئول مکاتبات: (m.keshmiri@alzahra.ac.ir)

مقدمه

بازسازی نقاشی ایرانی در سده‌های آغازین اسلامی یکی از پیچیدگی‌های تاریخ‌نگاری هنری این سرزمین است. در نبود نسخه‌های مصور که تنها برخی گزارش‌های تاریخی، وجودشان را گواهی می‌دهد[۱]، سخن گفتن از چیستی و چگونگی نقاشی این دوران بسیار دشوار می‌نماید. *ورقه و گلشاه*، کهن‌ترین نسخهٔ فارسی مصور که اکنون در دست داریم، به حدود سده‌های ٦-٧ق. بازمی‌گردد. همانندی‌های سبکی این نسخه با سفال‌های مینایی کاشان و ری (سفال‌های سلجوقی، سده‌های ۵-٦ق.) سبب شده است، بسیاری هنرپژوهان با نگاه به این سفالینه‌های پرشمار، سرآغاز نقاشی ایرانی در دورهٔ اسلامی را از حدود سدهٔ ۵ق. اندکی پیش از زمانهٔ پرداخت *ورقه و گلشاه* روایت کنند. در این تکاپوها، توجه به چند دیوارنگاره در ایران خاوری (نیشابور، بامیان و لشگری‌بازار) این سرآغاز را اندکی عقب‌تر می‌برد. دیوارنگاره‌های یادشده به دلیل آسیب‌ها و پراکندگی مکانی، تنها در جایگاه سندی بر حضور نقاشی در این ادوار است و کمتر می‌تواند ویژگی‌های سبکی یا شیوهٔ پرداخت آن دوران را به شکلی فراگیر بازتاب دهد، اما در نبود نمونه‌های بیشتر، هنرپژوهان حتی از اتکا بر این دیوارنگاره‌ها غافل نبوده‌اند.

در میان آثار برجای‌مانده، گروهی از سفالینه‌های نیشابور، شناخته‌شده به گِلابه‌ای[۲] (سفالینه‌های سامانی، سده‌های ۴-۳ق.)، جنبه‌های دیگری از نقاشی پیشامغول را بازمی‌نمایاند. بااین‌همه، آثار یادشده کمتر کاویده شده است. گرابر این سفال‌نگاره‌ها را «شدیداً سبک‌زده و تصنعی» می‌خواند (گرابر، ۱۳۹۰: ٦۰). آرایی از این دست که شاید برآمده از تفاوت‌های ظاهری سفال‌نگاره‌ها با آثار پسین باشد، سبب شد تاریخ‌نگاران در شناخت سیر نقاشی ایرانی توجه چندانی به این نمونه‌ها نداشته باشند و بیشتر بر همبستگی‌های موردی این آثار با هنر پیش و پس آنان، تأکید نمایند. البته برخی به شباهت شیوهٔ سفال‌نگاره‌ها و دیوارنگاری‌های ایران خاوری اشاره کرده‌اند، اما آنان نیز از اشاره فراتر نرفته‌اند[۳]. درحالی‌که گمان می‌رود نگاه دقیق بر شیوهٔ سفال‌نگاره‌های یادشده، دانسته‌های ما را دربارهٔ ویژگی‌های نقاشی ایرانی در ادوار متقدم اسلامی بیش از یک سده دورتر خواهد برد، به‌ویژه آنگاه‌که به پرشماری این آثار می‌نگریم، این برداشت پررنگ‌تر می‌شود، زیرا فراوانی آثار (جامعهٔ آماری گسترده)، پیش‌درآمد نتایج پذیرفتنی‌تر و فراگیرتر خواهد بود. پژوهش حاضر با نگاه به سفال‌نگاره‌های نیشابور در جایگاه یگانه گواه نقاشی پیشاسلجوقی می‌کوشد شیوهٔ اجرا و سیر دگرگونی نقاشی ایرانی را در آن روزگاران بازسازی کند. بنابراین نخست باید دریافت بر بنیان چه دیدگاهی می‌توان سفال‌نگاره‌های نیشابور را باوجود تفاوت‌های ظاهری در ردیف نقاشی ایرانی شمرد؟ بن‌مایه‌های مشترک این آثار با نقاشی سلجوقی و پس از آن کدام‌هاست؟ بر پایهٔ این بن‌مایه‌ها، نخستین تکاپوهای هنرمندان سامانی چه بوده است؟ و سرانجام، پیوستگی نقاشی سامانی با پساسامانی چگونه است؟ در پایان این مسیر می‌توان دورنمایی از چارچوب‌های نقاشی ایرانی در سده‌های ۳-۴ق. به دست آورد. بی‌تردید، این دورنما، سرآغازهای شکل‌گیری بنیادی‌ترین ویژگی‌های نقاشی سلجوقی و نسخه‌نگاری پس از آن را آشکار خواهد ساخت.

پیشینه پژوهش

سرآغاز پژوهش‌ها دربارهٔ سفال‌های نیشابور به دو کتاب ویلکینسون بازمی‌گردد (Wilkinson, 1973, 1986) که

۱. کهن‌ترین مقدمهٔ *شاهنامه* فردوسی که به نظر علامه قزوینی از آنِ کتابی قدیمی‌تر از شاهنامه بوده (قزوینی، ۱۳۸۹: ۱۷۸، ۱۸٦)، از مصورسازی نسخهٔ منظوم *کلیله و دمنه* (سرودهٔ رودکی) در روزگار نصر بن احمد سامانی خبر می‌دهد (همان: ۱۹۰).

۲. در تولید سفال گِلابه‌ای، ظرف را در دوغاب گِل فرومی‌بردند و پس از خشک شدن، نقش‌اندازی و لعاب‌کاری می‌پختند. گلابه‌ای‌ها را در چهار گروه گنجانده‌اند. سفال‌هایی با نقش سیاه بر زمینهٔ سفید، نقوش رنگی، لعاب درخشان (زرین‌فام اولیه)، نقش سیاه بر زمینهٔ زرد (توحیدی، ۱۳۸۷: ۲٦۱-۲٦٤).

۳. برای نمونه آژند می‌نویسد: اگر تفاوت‌های رنگی برآمده از لعاب‌کاری، شیوه و مواد را در این سفال‌ها کنار بگذاریم، سبک نقاشی‌ها و سفالینه‌های نیشابور، بسیار به هم شبیه است (آژند، ۱۳۸۹: ۸۱/۱). باوجود این نگاه، آژند در ادامهٔ بحث خود، چندان به این آثار نمی‌پردازد.

پس از کاوش‌های تپه‌های تاریخی آن نواحی نگاشته شد. پس از انتشار این دو کتاب، سفال‌های نیشابور در کانون توجه جای گرفت و پژوهشگران در نگارش‌های گوناگون به این آثار پرداختند. این نگارش‌ها، گاه بخشی از یک کتاب جامع‌تر است و گاه پژوهشی که تنها به سفالینه‌های یادشده می‌پردازد. بیشتر کتاب‌هایی که دربارهٔ تاریخ سفال ایران (برای نمونه: توحیدی، ۱۳۸۷) یا تاریخ هنر ایران یا اسلام (برای نمونه: اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸٦) است، اشاراتی به سفال‌های نیشابور دارد. اطلاعات این گروه از آثار، فراتر از معرفی و دسته‌بندی نیست. در کنار نوشته‌های یادشده، به‌ویژه در دهه‌های اخیر، پژوهش‌های بسیاری با تمرکز بر سفالنگاره‌های سامانی منتشر شده است. اگرچه در این گروه نیز برخی، تنها به معرفی و دسته‌بندی سفالینه‌ها پرداخته‌اند (برای نمونه: عطایی و همکاران، ۱۳۹۱؛ نوری، ۱۳۹۳)، گروه بزرگی از پژوهش‌ها ریشه‌های شکل‌گیری نقوش (به‌ویژه پیکره‌نگاری‌ها)، تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌ها را می‌کاود. عسکری‌الموتی در مقاله‌ای، فهرست جامعی از این آثار را ارائه کرده است (۱۳۹۹). بخشی از این پژوهش‌ها، مانند مقالهٔ خزایی (۱۳۸۵) یا شجاعی و مراثی (۱۳۹۷) دستاوردهای هنر ساسانی را در شناسایی ویژگی‌های بصری سفالنگاری نیشابور راهگشا می‌داند. همپارتیان (۱۳۸۲)، تأثیرات باورهای پیشازردشتی مانند زروانی، مهری و مانوی را پیش می‌کشد و میرزایی و مرادخانی (۱۳۹۸)، به‌گونه‌ای مستقیم بر مضامین مهرپرستی تمرکز می‌کنند. برخی دیگر، در هنر خاوری که میراث مانویان، بوداییان، سغدیان و زردشتی‌های شرق است، شباهت‌ها را می‌جویند. در گروه اخیر، پایان‌نامهٔ شبیری‌دوزینی (۱۳۸۹) درخور توجه است. او هم‌زمان با بررسی سرچشمه‌های ممکن، به مسلم پنداشتن تأثیرپذیری‌های منفعل انتقاد می‌کند و مسیر بررسی‌های تازه را می‌گشاید. افزون بر مضامین اعتقادی و مذهبی، بنیان‌های اجتماعی، علمی یا مفاهیم نمادشناسانه نیز بررسی شده است. برای نمونه، تأثیر نظام‌های تصوف و فتوت (پناهی، ۱۳۹۳)، تأثیر ستاره‌شناسی اسلامی (زیک نیسن، ۱۹۷۳؛ آمده در: عسکری‌الموتی، ۱۳۹۹: ۵۸)، یا بررسی نمادهای عددی و هندسی (چنگیز و بلخاری، ۱۳۹۵). پاره‌ای پژوهش‌ها نیز تأثیرات این آثار را بر هنر پس از خودشان کاویده‌اند (هراتی، ۱۳۹۵؛ حسینی، ۱۴۰۰). بی‌تردید، پژوهش‌های یادشده و دیگر نمونه‌های همانند، در شکل‌دهی به نگاه کلی پژوهش پیش‌رو نقش داشته، اما هیچ‌یک از آن‌ها به تحلیل سازمان‌یابی عناصر بصری سفالنگاره‌ها در جایگاه نمودی از نقاشی ایرانی نپرداخته‌اند. آثاری که در شیوهٔ نگاه با پژوهش حاضر نزدیکی بیشتر می‌یابد، آن‌هایی است که به تاریخ نقاشی ایرانی و سیر دگرگونی‌های این هنر می‌پردازد. در بیشتر این آثار، اشاره به سفالنگاره‌های نیشابور را در کنار چند دیوارنگارهٔ آن سامان می‌یابیم که تنها در جایگاه سندی بر حضور نقاشی در آن دوران آمده‌اند. این‌گونه تاریخ‌نگاری‌ها، کمتر به اهمیت سفالنگاره‌های سامانی در کشف چارچوب‌های همنشینی عناصر بصری و اسلوب‌های اجرا در نقاشی سده‌های متقدم اسلامی پرداخته است. از این گروه می‌توان اشاره‌های آژند (۱۳۸۹) و گرابر (۱۳۹۰) را نمونه آورد. اکبر تجویدی (۱۳۸٦)، باآنکه در بررسی نقاشی سلجوقی، نگاهی دقیق به سفالنگاره‌های هم‌روزگار دارد، در بحث هنر پیشاسلجوقی، اشاره‌وار تنها به دیوارنگاره‌های نیشابور می‌پردازد و نامی از سفالنگاره‌ها نمی‌آورد. گری (۱۳۹۲) نیز درست همین نگاه را پیش‌گرفته است. ازاین‌رو، به نظر می‌رسد بازسازی سیر نقاشی ایرانی در این آثار، بی‌توجه به سفالنگاره‌های سامانی، سرآغاز درستی نیافته است.

روش پژوهش

در این پژوهش می‌کوشیم بر پایهٔ سفالنگاری سامانی، ویژگی‌های بخشی از نقاشی ایرانی را بازسازی کنیم که نسخهٔ مصوری از آن در دست نیست. بنابراین، پژوهش حاضر را می‌توان کندوکاوی تاریخی دانست. در مسیر پیشبرد این پژوهش بنیادین، آنجا که چارچوب‌های بصری سفالنگاره‌های نیشابور را می‌کاویم، توصیف و تحلیل، بحث را پیش می‌برد. سپس با نگاهی تطبیقی، بن‌مایه‌های سفالنگاری نیشابور را با هنر پس از آن (سلجوقی و ایلخانی متقدم) می‌سنجیم. ماهیت پژوهش و تحلیل داده‌ها، کیفی است. داده‌های تصویری را به شیوهٔ کتابخانه‌ای (وبسایت موزه‌های مالک آثار) و میدانی (عکاسی) گردآورده‌ایم. از میان مجموع سفالینه‌های پیکره‌دار سامانی از سده‌های ۳-۴ق. (جامعهٔ آماری)، ۱۱۰ نمونه بررسی شده که ۲٦ نمونهٔ

تراز در این نوشتار، آمده است (تصویری و متنی). نمونه‌ها را هدفمند و به‌گونه‌ای برگزیده‌ایم که بازتابی از بن‌مایه‌های بصری نقاشی سامانی در پیوستگی آشکار با چارچوب‌های هنر پسین باشد.

جایگاه سفال‌های نیشابور

پژوهش حاضر بر بنیان دو دیدگاه استوار است. نخست، جایگاهی که سفال‌نگاره (به شکل عام) در بازسازی تاریخ نقاشی دارد. دوم، نقشی که سفال‌نگاره‌های نیشابور (به شکل خاص) در این بحث می‌تواند داشته باشد.

سنجش سفال‌نگاره‌ها با آنچه در نسخه‌پردازی‌های هم‌روزگارشان دیده می‌شود، همانندی شیوه‌های بازنمایی را گواهی می‌دهد. این همانندی به‌ویژه در آثار سده‌های متقدم و میانه دورهٔ اسلامی بیشتر است. البته در آثار متأخر صفوی نیز آنجا که هنرمندان از گرته‌برداری ظروف چینی‌های وارداتی دست کشیده‌اند، نقوش ظرف‌ها، بسیار به سبک‌های نگارگری هم‌روزگار شبیه است[1]. بر بنیان همین همانندی است که در نبود نسخه‌نگاره‌های کافی از دورهٔ سلجوقی، چارچوب نقاشی این دوره را با تکیه‌بر سفال‌های مینایی ری و کاشان می‌شناسند[2]. پژوهش حاضر با تکیه‌بر امکان همانندی پیش‌گفته، سفال‌نگاره‌ها را برای بازشناسی گسست‌های تاریخ نقاشی ایرانی، راه‌گشا می‌داند و در این میان، سفال‌نگاره‌های نیشابور نیز می‌تواند چشم‌اندازی از نسخه‌نگاری نابودشدهٔ آن دوران را به دست دهد.

بر پایهٔ آنچه آمد، با مشاهدهٔ سفال‌های نیشابور در جایگاه گروهی از سفالینه‌های پیکره‌دار (به شکل عام) گمان می‌رود که می‌توان آن‌ها را روایتگر ویژگی‌های نقاشی زمانه‌شان دانست، اما تفاوت سبکی این نقش‌مایه‌ها با شیوه‌های پذیرفته‌شدهٔ نقاشی بر سفال‌های سلجوقی این تردید را پیش می‌آورد که آیا می‌توان آن آثار را همبسته با سیر نقاشی ایرانی دانست؟ در پاسخ به این تردید می‌بایست به روساخت‌ها و ژرف‌ساخت‌های نقاشی ایرانی توجه کنیم.

اصطلاح‌های ژرف‌ساخت و روساخت[3] را از زبان‌شناسی وام گرفته‌ایم. ازآنجاکه نقاشی نیز مجموعه‌ای از نشانه‌های دلالت‌گر و قواعد کنار هم نشاندن این نشانه‌ها است، پس می‌توان آن را زبانی بصری دانست. چامسکی ژرف‌ساخت‌ها را همان صورت درونی زبان می‌داند (دبیرمقدم، ۱۳۸۳: ۱۸۴). مجموعهٔ قواعد و چارچوب‌هایی که توالی گزینشگر و زایای کلمات در درون آن‌ها ممکن می‌شود. ژرف‌ساخت‌ها، جملات نیستند، اما هنجارهای ساخت جملات معنادارند. صورت بیرونی، همان روساخت است. انبوه جملات و کنار هم‌نشینی‌های زایا، متوالی و منطقی کلمات که به پیروی از زیرساخت‌ها یا با گسترش آن‌ها پدیدار می‌شوند (چامسکی، ۱۳۷۴: ۳۲ به بعد). از زاویه‌ای دیگر، بحث دربارهٔ صورت‌های درونی و بیرونی نقاشی ایرانی را می‌توان مانند لانگ (زبان) و پارول (گفتار) در نگاه سوسور دانست. لانگ، نظام دستوری مشخصی است که افراد هنگام یادگیری زبان جذب می‌کنند؛ نظامی بالقوه در ذهن افراد که سبب می‌شود تا استعداد زبانی فرد به کار گرفته شود. درحالی‌که پارول یا گفتار، صورت عملی و بالفعل این نظام است. شرایط گوناگون بر فعلیت این نظام بر زبان گویشوران تأثیر می‌گذارد و سبب می‌شود باوجود همانندی لانگ، پارول از گوناگونی چشم‌گیری برخوردار شود (کالر، ۱۳۷۹: ۳۱-۳۳).

از این دیدگاه، نقاشی ایرانی را نیز می‌توان دارای دو سطح زیرساختی و روساختی دانست. زیرساخت‌ها یا بن‌مایه‌ها، چارچوب‌های استوار و تغییرناپذیری است که عناصر بصری -در جایگاه واج‌ها و کلمات- را سامان می‌بخشد. این چارچوب‌های بصری سبب می‌شود حتی روساخت‌ها و نمودها در نقاشی ایرانی بسیار به هم نزدیک باشد. بن‌مایه‌ها در مدت سده‌ها چنان استوار برجای‌مانده‌اند که باوجود اندک تفاوت‌های روساختی، مجموعهٔ آثار نقاشی ایرانی را دست‌کم تا ظهور فرنگی‌سازی، همانند دانه‌های رشتهٔ مروارید به‌هم‌پیوسته نگه‌داشته‌اند. این پیوستگی را نه‌تنها

---

۱. برای نمونه بشقابی از اصفهان صفوی در موزهٔ آقاخان (شمارهٔAKM691) که چهره‌پردازی به شیوهٔ نگاره‌های مکتب اصفهان را نشان می‌دهد.

۲. برای نمونه نگاه کنید به: (گرابر، ۱۳۹۰: ۶۰ به بعد؛ گری، ۱۳۹۲: ۲۰-۲۱).

3. Deep Structure and Surface Structure

هنرپژوهان هم‌روزگار ما[1]، بلکه راویان هنر در سده‌های پیش نیز گواهی داده‌اند[2]. همانندی‌های زیرساختی که در بسیاری موارد به شباهت‌های چشم‌گیر ظاهری انجامیده، چنان آشکار است که اصطلاح زیبایی‌شناسی آشنایی یا الفت[3] را برای آن برگزیده‌اند. بن‌مایه‌ها، یادآور نظام دستوری لانگ و ژرف‌ساخت‌ها است. بر بنیان این نظام است که نشانه‌های بصری در فضای تصویر ساخت می‌یابند و این سامان‌یابی چه برای پدیدآور و چه برای بیننده رخ می‌نماید. پیش‌تر برخی هنرپژوهان مانند گرابر، اصطلاح مضامین بزرگ[4] را برای مقوله‌های معرفت‌شناختی نقاشی ایرانی تعریف کرده و آن‌ها را از موضوعات جدا ساخته‌اند. مضامین در نگاه گرابر به‌مانند بنیان‌های شناختی است که «نوعی نگرش را دربارهٔ تصویر ایجاد می‌کنند و تفسیری را برمی‌انگیزانند که ضرورتاً تصویر دقیقی از متن نیست. همانند نواها و نغمه‌هایی که [...] نقاشی باید بر اساس آن فهمیده شود، ولی جزئیات را به بیننده تحمیل نمی‌کند» (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۵-۱۱۶). مضامین، چارچوب‌هایی است که هر نظام تصویریِ فعلیت‌یافته در نقاشی ایرانی را چنان ساخت می‌دهد که آثار تولیدشده در خط سیر سنت جای گیرد. باآنکه مضامین بزرگ گرابر، معرفت‌شناختی و ژرف‌ساخت‌های پژوهش پیش‌رو، فرمالیستی است، کارکرد هر دو، سامان‌بخشی عناصر روساختی یا ظاهری در فرآیند تولید و ادراک است.

در برابر ژرف‌ساخت‌ها، روساخت‌ها در نقاشی (به‌مانند گفتار) گوناگون و فردیت‌یافته است. بااین‌حال، روساخت‌ها هرگز از نظام زیرساختی خود سرباز نمی‌زنند. تفاوت‌های روساختی در نقاشی ایرانی، برآمده از دگرگونی‌های تاریخی یا جغرافیایی به ظهور مکاتبِ نه‌چندان متمایز انجامیده است. با نگاه به ژرف‌ساخت‌ها و روساخت‌ها، چنانچه بن‌مایه‌های نقاشی در سفال‌های نیشابور با بن‌مایه‌های شناخته‌شدهٔ نقاشی ایرانی همخوانی یابد، تفاوت این نقاشی‌ها با آثار سلجوقی و پس از آن، گوناگونی در سطح روساخت‌ها خواهد بود. بدین ترتیب، سفال‌های گلابه‌ای در زنجیرهٔ تاریخی نقاشی ایرانی جای می‌گیرد و این آثار را می‌توان روایتگر آن بخشی از تاریخ دانست که هیچ نسخهٔ مصوری از آن در دست نیست.

بن‌مایه‌های نقاشی در سفال‌های پیکره‌دار سامانی

نگارنده در پژوهش‌های پیشین خود، بن‌مایه‌ها یا مقوله‌های ژرف‌ساختی نقاشی ایرانی را با نگاه به گسترهٔ پهناور تاریخ نگارگری از نخستین نمونه‌های برجای‌مانده (سلجوقی، متقدم ایلخانی و مکتب بغداد) تا آغاز فرنگی‌سازی اصفهان تبیین کرده است. با همهٔ تفاوت‌های روساختی مکتب‌شناسانه در نسخه‌نگاره‌های گوناگون، دست‌کم ده بن‌مایه (در زبان نگارگری) به هم‌نشینی عناصر بصری اسلوب می‌بخشد. کادربندی و طبیعت‌پردازی که در کنار ژرفانمایی، عمق صحنه را سامان می‌دهد، حجم‌پردازی، ریزنگاری، الگوپردازی، مفهوم‌نگاری و چهره‌پردازی از مهم‌ترین بن‌مایه‌ها است. بررسی سفال‌نگاره‌های نیشابور آشکار می‌سازد با همهٔ تفاوت‌هایی که در شیوهٔ پرداخت صحنه‌ها مشاهده می‌شود، بسیاری از بن‌مایه‌های یادشده، همنشینی عناصر بصری در این آثار را سامان داده است. اگرچه برآیند این سامان‌دهی در مقایسه با نمونه‌های برجسته نگارگری مانند آثار ایلخانی متأخر و پس از آن، بسیار خام‌دستانه به‌چشم می‌آید، نمود زیرساخت‌های شناختهٔ نگارگری در این سفال‌نگاره‌ها، بی‌تردید جایگاه این آثار را در سیر نقاشی ایرانی پررنگ‌تر می‌سازد. در ادامه، شیوهٔ ساخت‌بندی سفال‌نگاره‌ها را با تأکید بر برخی بن‌مایه‌ها در آثار تراز نگارگری ایلخانی تا صفوی پی می‌گیریم.

---

۱. دیوید راکسبرگ، آثار تکرارپذیر در سنت نقاشی ایرانی را مانند دانه‌های به‌هم‌پیوسته زنجیر می‌داند (Roxburgh, 2000: 136). گرابر نیز آثار سدهٔ ۷ق. و پس از آن را دارای مهر واحدی می‌داند که آن‌ها را از دیگر سنت‌های بازنمایی پیکردار متمایز می‌کند (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۶۱-۱۶۲).

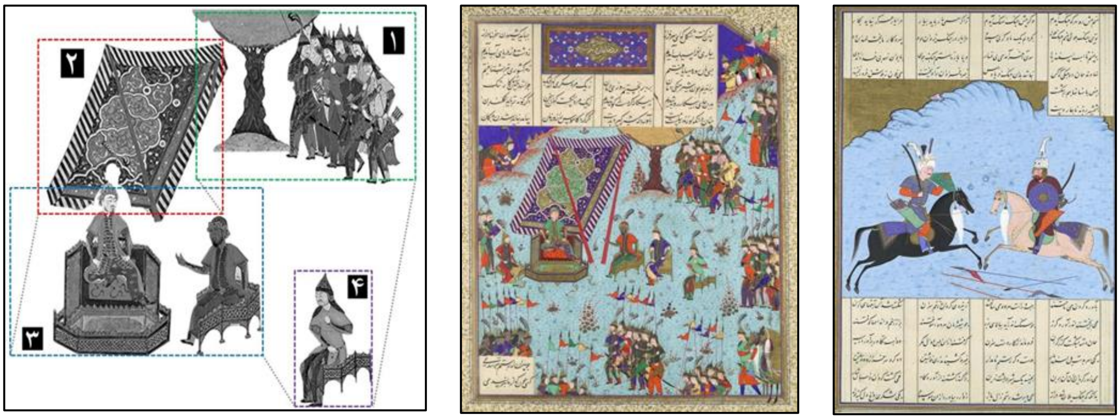
۲. دوست‌محمد هروی (گواشانی) در دیباچهٔ مرقع بهرام‌میرزای صفوی، آنجا که دربارهٔ استاد احمد موسی (دورهٔ ایلخانی) سخن می‌گوید به‌روشنی، پیوستگی نقاشی ایرانی را از زمانهٔ این هنرمند تا روزگار خود بیان می‌کند: «تصویری که حالا متداول است، او اختراع کرد» (هروی، ۱۳۷۲: ۲۶۹).

3. Aesthetic of Famimiarity (Roxburgh, 2000: 136).

۴. گرابر مضامین بزرگ را تاریخ، دین، حیوانات، حماسه، عشق تغزلی، واقعیتگری و تزیین معرفی می‌کند (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۶).

سامان‌بخشی فضای صحنه

چگونگی چینش عناصر بصری در چارچوب اثر به سازمان‌یابی فضای درونی صحنه می‌انجامد. برای این منظور، هنرمند از دو ابزار بصری بهره می‌برد: قاب تصویر و سامان‌دهی ترازها (پلان‌ها). ترازها، خط‌های فرضی هم‌راستا با خط افق هستند که عناصر بصری را بر خود جای می‌دهند و فضای تصویر را لایه‌بندی (پس‌زمینه، لایه‌های میانی و پیش‌زمینه) می‌کنند. به‌مانند دیگر نقاشان، نزد نگارگران نیز همواره قاب‌ها و ترازها از مهم‌ترین ابزارهای سامان‌بخشی فضای نسخه‌نگاره‌ها بوده‌اند. قاب‌ها افزون بر مرزبندی بخش تصویری، بر امکان پرداخت‌های گوناگون ترازها تأثیر دارند. دگرگونی قاب‌ها از مستطیل‌های خوابیده (*ورقه و گلشاه*، *جامع‌التواریخ* ایلخانی) به قاب‌های ایستاده تمام‌صفحه‌ای (*همای و همایون* جلایری تا *خمسه* تهماسبی) امکان جای‌گیری ترازهای بیشتر و درنتیجه فضاهایی با عمق‌بندی‌های متفاوت را فراهم ساخت. تصویر ۱ (راست و میانه)، دو نگاره از *شاهنامهٔ* تهماسبی است که آشکارا تفاوت عمق صحنه‌ها را نشان می‌دهد[1]. در این دو نگاره که نمایندهٔ صدها نمونهٔ دیگرند، مهم‌ترین ابزار دستیابی به عمق‌های گوناگون، شیوهٔ قاب‌بندی و جای‌گیری ترازها است. بنابراین، پیش از هر چیز، قاب و ترازبندی را در جایگاه یکی از محوری‌ترین ابزارهای نگارگری در سفال‌نگاره‌های سامانی بررسی می‌کنیم.



تصویر ۱: راست: آغاز نبرد رستم و اسفندیار، fol.461v. میانه: آمدن شنگل نزد خاقان، fol.376v، شاهنامه تهماسبی، سده ۱۰ق، متروپولیتن (به ترتیب شماره‌های 1970.301.54 و 1970.301.49، URL1, URL2). چپ: تحلیل ترازهای بصری بخشی از نگارهٔ آمدن شنگل (مأخذ: نگارنده)

قاب‌بندی: در ساده‌ترین حالت، لبهٔ یک ظرف، صحنهٔ بازنموده را قاب می‌کند. به دیگر سخن، اگر خط‌اندازی مشخصی برای دورگیری فضای تصویر نداشته باشیم، همواره عاملی بیرون از نقاشی، مرزبندی صحنه را القا خواهد کرد. برای نمونه، لبهٔ ظرف، حاشیهٔ کاغذ یا سطرهای نوشتاری که می‌توانند تصویر را محدود سازند. در مسیر تکامل نقاشی ایرانی، نبود قاب‌بندی مشخص را می‌توان نشانی از مراحل آغازین یا ابتدایی این هنر دانست. نگارگر در نبود چنین مرزی، بیش از آنکه بتواند فضای صحنه را سامان دهد، می‌بایست به بازنمود مهم‌ترین پیکره‌ها برای القای معنی بسنده کند. هر آنچه پیرامون پیکره‌های اصلی جای گیرد نیز به سبب شناور بودن در برگه، به انسجام چندانی با دیگر عناصر نمی‌رسد و بیشتر، تزیینی برای بخش‌های خالی صفحه و پرکنندهٔ آن خواهد بود. در سفال‌نگاره‌های سامانی نمونه‌های بی‌قاب به تکرار مشاهده می‌شود (تصویر ۲).

---

۱. متأسفانه گاه با این برداشت روبه‌روییم که نگارگری فاقد ژرفا (پرسپکتیو) است. در تصحیح این نگاه باید بیان داشت، گرچه نگارگری پیرو قوانین پرسپکتیو رنسانسی نبوده است، این به معنای عدم وجود عمق تصویر در نگاره‌های گوناگون نیست. نگارگران در مدت سده‌ها با تکیه‌بر شیوه‌های گوناگون ترازبندی عناصر در قاب‌بندی‌های گوناگون دست‌کم به شش‌گونهٔ ژرفانمایی در نقاشی ایرانی دست‌یافته‌اند که هر گونه، دربردارندهٔ حالات و عمق‌های متفاوتی است (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۸: ۸۸۸۲).



تصویر ۲: کاسه، سده ٤ق، موزه رضا عباسی شمارۀ ۱۳۵۹، تهران (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۳: بشقاب، سده ٤ق، ساتبیز، شمارۀ Lot517 (URL3)



تصویر ٤: بشقاب، سده‌های ۳-٤ق، موزه لوور، شمارۀ MAO.402 (URL4)

در کنار شمار چشم‌گیر سفالینه‌هایی بی‌قاب، کم‌شمارتر، نمونه‌هایی در دست است که هم‌نشینی عناصر بصری را در محدوده و قاب مشخصی نشان می‌دهد. جالب اینکه گاه در فاصلۀ قاب تصویر تا لبۀ ظرف، کلامی را به قلم کوفی کتابت کرده‌اند (تصویر۳). جداسازی بخش متنی از تصویر با خط‌کشی مشخص از ویژگی‌های بارز نسخه‌نگاری ایرانی است که از *ورقه و گلشاه* متقدم تا آثار متأخر نگارگری به چشم می‌آید. گاهی نیز میانۀ قاب تصویر تا لبۀ ظرف را با اسلیمی‌ها و ختایی‌های ابتدایی آراسته‌اند که حاشیه‌های مذهب سده‌های بعد را نوید می‌دهد (تصویر ٤).

بررسی سفال‌نگاره‌های سامانی و سنجش آن‌ها با آثار پسین نشان می‌دهد (نک‌به: جدول۱)، اگرچه در آثار سامانی، نمونه‌های بی‌قاب را فراوان اجرا کرده‌اند، هرچه به هنر سده‌های ٥-٦ق. (سلجوقی) نزدیک می‌شویم، بر شمار نمونه‌های قاب‌دار افزوده می‌شود، تا آنجا که در کهن‌ترین نسخه‌نگاره‌ها مانند *ورقه و گلشاه*، آثار متقدم ایلخانی و پس از آن، نمونه‌های بی‌قاب نادر است. آنچه از این قاعده سرباز می‌زند، نسخه‌نگاری مکتب بغداد[۱] یا نمونه‌های مشابه آن[۲] است که سیری متفاوت با نگارگری ایرانی را در پیش می‌گیرد. با نگاه به مزایای اجرای قاب‌بندی در سامان‌دهی تصویر می‌توان نگارگری پیشامغول ایران را پیشرفته‌تر از نمونه‌های بی‌قاب بغداد دانست. بی‌تردید ساماندهی سطح با بخش‌های جداگانۀ تصویر، تزیین و متن در مقایسه با بازنمایی‌های شناور، پیشرفته‌تر است و سیر نقاشی از سفال‌نگاری سامانی به سلجوقی و پساسلجوقی این پیشرفت را بازتاب می‌دهد.

جهت تصویر: سویه‌ای را جهت تصویر می‌نامند که بیننده برای مشاهدۀ درست شکل‌ها باید ازآن‌جهت به نقاشی بنگرد. این سویه، گرچه در نسخه‌نگاری به سبب وجود بخش متنی، همواره ثابت است، در سفال‌نگاری می‌تواند گوناگون باشد. در سفال‌های نیشابور جهت تصویر به چند شیوه است. نخست، صحنه‌آرایی‌های چندجهتی که در بیشتر نمونه‌ها به سبب رعایت تعادل وزنی و گاه تقارن دقیق، مشاهده را در چهار جهت ممکن می‌سازد. این گروه، خود از دو شیوه پیروی می‌کند. ساده‌ترین شیوه آن است که در تصویر ٥، می‌بینیم. پیکره‌ها باآنکه بزمی آیینی را بازمی‌نمایند، به‌گونه‌ای متقارن و گرداننده بر حاشیۀ صحنۀ میانی جای گرفته‌اند. بیننده از هر جهت که به حاشیه بنگرد، بخشی از صحنه را روبه‌روی خود می‌یابد. این تصویرپردازی‌ها به همان اندازه که روایی و فضاساز است، می‌تواند تزیینی و پُرکننده باشد، اما در این نمونه، تأکید بر تقارن دقیق پیکره‌ها و جانوران، جای‌گیری پیکره‌ها در حاشیه و نیز عدم پیروی از جهت صحنۀ اصلی (شکار شاهانه)، نقش تزیینی پیکره‌نگاری‌ها را پررنگ‌تر می‌کند.

شیوۀ دومِ صحنه‌آرایی‌های چندجهتی (تصویر ٦)، بیش از آنکه تزیینی باشد، روایی است. در این شیوۀ بازنمایی،

۱. برای نمونه بنگرید به: *مقامات حریری* در کتابخانه ملی فرانسه، شماره‌های Arabe3929, 6094, 5847. این ویژگی را در *مفیدالخاص* (٥١٣٥) کتابخانۀ آستان قدس نیز می‌توان یافت.

۲. برای نمونه: *صورالکواکب* در کتابخانه بادلیان آکسفورد به شمارۀ MS.Marsh144 که بر پایۀ انجامۀ نسخه به تاریخ ٤٠٠ق. کتابت شده است.

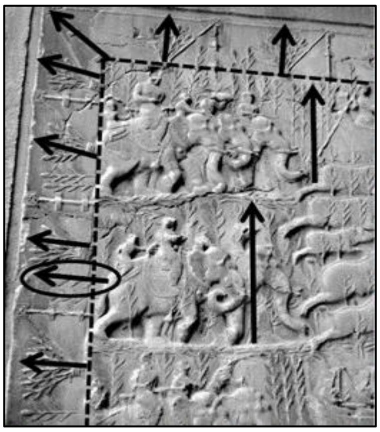
جای‌گیری عناصر تصویر به‌گونه‌ای است که مناسبات فضایی درآمیخته‌ای از بالا و روبه‌رو را به چشم می‌آورد. این شیوه که در خاورمیانه باستان، به‌ویژه مصر دیده می‌شود (پانوفسکی، ۱۳۹۸: ۱۱۲)، در هنر ساسانی نیز شناخته بوده است. همان‌گونه که تصویر ۷ نشان می‌دهد، صحنهٔ شکار شاهی، نمایی از روبه‌رو دارد. بیننده، این نما را به‌ویژه با نگریستن به جهت رویش نی‌ها درمی‌یابد (پیکان‌های عمودی صحنه مرکزی)، اما هم‌زمان، دسته‌های نی و تیرک‌های مرز شکارگاه، نمای دوگانهٔ بالا-روبه‌رو را القا می‌کند (پیکان‌های سیاه حاشیه). جهت رویش این دسته‌های نی، از مرکز تصویر به سمت کادرهای بیرونی است. حتی برخی نی‌ها که از زمین شکارگاه به‌سوی مرز آمده‌اند، هم‌سو با دسته‌های کناری نقش شده‌اند (پیکان محصور در بیضی). سامان‌دهی فضا در تصویر ٦ نیز درست همین‌گونه است. جهت ترسیم پیکره‌ها در مقایسه با مرکز تصویر، سویهٔ دوگانهٔ بالا-روبه‌رو است که به تعلیق نگاه بیننده در ادراک فضا می‌انجامد. پیکره‌های تصویر ٦، برخلاف نمونه‌های تصویر ۵، کارکردی روایی دارند و در همبستگی با دیگر عناصر تصویر، بیانگری صحنه را کامل می‌کنند. به دیگر سخن، این پیکره‌ها بخشی از تصویر هستند، نه جدا و بیرون افتاده از آن.



تصویر ۵: بشقاب، ابتدای سده ٤ق، کلولند
شمارهٔ 1959.249 (URL5)



تصویر ٦: کاسه، سده ٤ق، متروپولیتن
شمارهٔ 65.270.1 (URL6)



تصویر ۷: نقش برجستهٔ شکار شاهی، ساسانی
طاق‌بستان کرمانشاه (مأخذ: نگارنده)

در بسیاری از سفال‌نگاره‌های نیشابور، جهت تصویر تک‌جهتی است، یعنی بیننده تنها از یک‌سو می‌تواند به نقاشی بنگرد. سفال‌نگارهٔ تک‌جهتی در پای‌بندی به سویهٔ تصویر، پیرو قوانین نسخه‌نگاری است، زیرا در نسخه‌ها به سبب وجود بخش متنی، جهت صفحه همواره ثابت و یک‌سویه است. بی‌تردید اگر نسخه‌های مصور و نقاشی‌های دیواری در این دوران شکل نگرفته بود، شیوهٔ پرداخت تک‌جهتی صحنه در سفال‌نگاره‌ها، این‌گونه گستردگی نمی‌یافت. سفال‌نگاره‌های پرشمار تک‌جهتی را می‌توان گواهی بر رونق نقاشی در این دوران دانست. البته نباید تأثیر صحنه‌پردازی فلزکاری پیشاساسانی را بر گسترش تک‌سویگی اقسام نقاشی‌های ساسانی نادیده گرفت.

صحنه‌پردازی‌های تک‌جهتی سفال‌نگاره‌ها به دو شیوهٔ ابتدایی و پیشرفته دیده می‌شود. در شیوهٔ ابتدایی، باآنکه عناصر اصلی صحنه در یک‌جهت سامان یافته، همچنان برخی عناصر فرعی را به حالت چرخان کشیده‌اند. برای نمونه در کاسهٔ تصویر ۸، اگرچه کشتی‌گیران در مرکز تصویر و پرندگان زیر پای آن‌ها، سویهٔ تصویر را تعریف کرده‌اند، دو پرنده در پهلوی راست و چپ پیکره‌ها، وارونه چنان بر حاشیهٔ قهوه‌ای ایستاده‌اند، گویی حاشیه، بازنمودی از زمین است که گرداگرد تصویر می‌چرخد. در این نمونه‌ها باآنکه یک‌سویگی تصویر چیره است، حسی از تعلیق فضا به بیننده القا می‌شود. البته میزان این تعلیق در نمونه‌های گوناگون، متفاوت است. تصویر ۹، نمونه‌ای کمیاب‌تر در سفال‌نگاره‌های سده‌های ۳-٤ق و نمونه‌ای از شیوهٔ پیشرفته‌تر صحنه‌پردازی‌های چندجهتی است. در این نمونه‌ها، پرندگان بالای سر را در حالت پرواز پرداخته‌اند تا محدودهٔ زمین و آسمان مشخص باشد. گاه نیز مانند تصویر ۳، ماهی را در پایین و پرنده را در بالا کشیده‌اند تا این مرزبندی حتی نمایان‌تر گردد.



تصویر ۸: کاسه، سده ٤ق، مجموعه دیوید
شمارهٔ 13/1975 (URL7)



تصویر ۹: بشقاب، سده ٤ق یا بعدتر، شاید
ایران
لوور، شمارهٔ MAO434 (URL8)



تصویر ۱۰: کاسه، سده ۳ق، موزه رضا
عباسی
شمارهٔ ۲۳۱، تهران (مأخذ: نگارنده)

جایگیری ترازها: در کنار اهمیت قاب‌ها و شیوهٔ استقرار عناصر، چینش ترازها است که به ادراک ژرفای صحنه راه می‌برد. اگر جای‌گیری عناصر بصری را بر خط‌هایی هم‌راستا با خط افق در نظر بگیریم، هریک از این خط‌ها بر صفحاتی فرضی جای دارد که هم‌راستا با صفحهٔ تصویر است. بدین ترتیب، توالی صفحات، یکی پس از دیگری، لایه‌های تصویری متعددی را در صحنهٔ بازنموده ایجاد می‌کند. در هر بازنمایی، دست‌کم دو صفحه را می‌توان تعریف کرد: پس‌زمینه و پیش‌زمینه. هرچه در فاصلهٔ میان این دو، صفحات بیشتری جای داده شود، نگاره دارای لایه‌های تصویری بیشتر است و درنتیجه، بیننده ژرفای بیشتری را پیش چشم خواهد داشت. نگارگران در اواخر دورهٔ ایلخانی و پس از آن، گام‌به‌گام به روش‌های پیچیده‌تر برای سامان‌دهی ترازها و بازنمایی ژرفای بیشتر دست یافتند. برای نمونه در تصویر ۱چپ که بررسی ترازبندی بخشی از نگارهٔ آمدن شنگل[1] (تصویر ۱، میانه) است، هر مستطیل یک صفحه یا تراز فرضی است. برخی عناصر مانند درخت و گروه سپاهیان، بر یک صفحه گردآمده‌اند (صفحه ۱). این صفحه در سنجش با دیگر صفحات، ادراک پس و پیش بودن چیزها را ممکن می‌سازد. چنانچه ترازبندی را در سراسر این نگاره گسترش دهیم، دست‌کم سیزده صفحهٔ فرضی می‌یابیم که فضای عمقی را سامان می‌دهد. بنابراین، تعدد ترازها در حدفاصل پس‌زمینه و پیش‌زمینهٔ اثر، یکی از ابزارهای شناخته‌شدهٔ نگارگری ایرانی بوده است. افزون بر تعدد ترازها، فاصله آن‌ها از یکدیگر نیز در القای ژرفا نقش دارد. برای نمونه در تصویر ۱ چپ، تراز ۴ در سنجش با ترازهای ۱، ۳، احساس متفاوتی از ژرفا را پدید می‌آورد. پس هنرمندان در ایجاد ژرفا دو ابزار مهم داشته‌اند: تعداد ترازها و حدفاصل آن‌ها. چنانکه خواهیم دید بهره‌مندی از ابزارهای سامان‌دهی فضا حتی در سفال‌نگاره‌های سلجوقی و آثار ایلخانی متقدم نیز بسیار خام‌دستانه است. سده‌ها زمان بُرد تا تکاپوی هنرمندان برای پرداخت شاهکارهای فضاسازی نگارگری ایرانی به بار بنشیند. باوجود این، هرچند انگشت‌شمار، نخستین رگه‌های آشنایی با ترازهای بصری را در برخی سفال‌نگاره‌های نیشابور می‌یابیم.

بیشتر سفال‌نگاره‌های نیشابور، دو تراز پس‌زمینه (فضای منفی) و پیش‌زمینه (فضای مثبت) دارد (تصویر ۸). پس‌زمینه با تک‌رنگ‌های نخودی‌فام، عناصر بصری پیش‌زمینه (تزیینات گیاهی، تجریدی، نقوش جانوری و انسانی) را سامان می‌دهد. هنرمند به‌شدت مرز عناصر پیش‌زمینه را در نظر داشته و از هرگونه درآمیزی شکلی پرهیز کرده است. هر عنصر، هرچقدر هم نزدیک به دیگری،

۱. شنگل [شَ گُ]: در *شاهنامه* نام پادشاه هند که به مدد افراسیاب برای جنگ با ایران آمده بود (فرهنگ نظام؛ آمده در: دهخدا، ۱۳۷۷: ۱٤٥۲۸/۱۰).

درجایی پایان می‌یابد و عنصر کناری بافاصلهٔ محسوسی از آن آغاز می‌شود. این گروه از آثار در سامان‌دهی فضای صحنه چنان ابتدایی است که حسی از ژرفا را به بیننده منتقل نمی‌کند. با مشاهدهٔ این آثار گمان می‌کنیم مجموعه‌ای از اشکال را برابر دیواری نخودی‌رنگ، بی‌هیچ فاصله‌گیری از دیوار چیده‌اند. همهٔ عناصر بر یک صفحه فرضی جای دارد و میان این صفحه تا دیوار، هیچ‌چیزی احساس نمی‌شود. از جالب‌ترین این نمونه‌ها، تصویر ۳ است. با همهٔ دقت در مرزبندی عناصر پیش‌زمینه، بخشی از زانوهای پیکره‌های نشسته به فراخور صحنه‌آرایی درهم‌فرورفته است. هنرمند در بخش درآمیخته، سهم مرزبندی هر پیکره را به‌تمامی رعایت کرده، به‌گونه‌ای که هر پیکره را بنگریم، زانوی آن را کامل می‌بینیم. حتی آرایه‌های این بخش را با درآمیختن نقوش شلوارها به شیوه‌ای متفاوت پرداخته است تا سهم هیچ‌یک، برتر از دیگری نشود. از این‌رو، هیچ‌یک از پیکره‌ها در پشت دیگری جای نگرفته است.

در برابر این گروه پرشمار، هنرمندان در اندک نمونه‌هایی توانسته‌اند دیوار پس‌زمینه را کمی به عقب برانند و حسی از عمق را پدید آورند. در این آثار، بیش از آنکه افزودن لایه‌های جدید در حدفاصل پس‌زمینه و پیش‌زمینه دیده شود، فاصله‌گذاری میان این دو دریافت می‌گردد. در تمامی سفال‌نگاره‌های مردان سوارکار (برای نمونه، تصاویر ۴، ۹)، پیکره از کمر به‌سوی بیننده چرخیده است. با این چرخش، پا و گاه سر را از پهلو و بالاتنه را از روبه‌رو می‌بینیم. یک‌پا به‌سوی بیننده و پای دیگر در پشت بدن اسب نهان است. بنابراین، در نگاه بیننده، پس‌زمینه دست‌کم به‌اندازهٔ پهنای بدن اسب و دو پای گشودهٔ سوارکار از پیش‌زمینه فاصله می‌گیرد. در این سفال‌نگاره‌ها صحنه را عمیق‌تر از نمونه‌هایی می‌یابیم که پیکره در آن‌ها به‌تمامی از روبه‌روست (تصویر ۸). در برخی سفال‌نگاره‌های سوارکاران، هنرمند با زیرکی افسار اسب را چنان پرداخته است که بخشی از آن به دهنهٔ آن‌سوی رخ اسب می‌رسد (تصویر ۹، افسار آبی‌رنگ که در مقابل گردن اسب، به‌صورت دو خط دیده می‌شود). پیچیدگی افسار به سمت داخل تصویر به درک فاصله میان دو تراز پس‌زمینه و پیش‌زمینه دامن می‌زند.

تکاپوهای آغازین سفال‌نگاران نیشابور به فاصله‌اندازی ترازها محدود نبود. به‌ندرت می‌توان آثاری یافت که ترازهای افزوده میان پس‌زمینه و پیش‌زمینه در آن‌ها ایجاد شده است. سفال‌نگارهٔ کاسهٔ موزهٔ رضا عباسی (تصویر ۱۰) از نمونه‌های چشم‌گیر است. در این سفال‌نگاره، بیرونی‌ترین تراز، بدنهٔ چهارخانهٔ کشتی است، پیکرهٔ بلندقامت پارو به دست، پشت این بدنه، دومین تراز است. پیکره‌های کوچک‌تر بر تراز متفاوتی جای دارند، زیرا بخشی از بدن نخستین پیکره در پسِ بدن فرد پارو به دست نهان است. هر پیکره اندکی در پس پیکرهٔ کناری‌اش مخفی‌شده و همین سبب می‌شود حسی از تعدد ترازها، به تعداد پیکره‌ها پدید آید. بررسی آثار نگارگری تا نمونه‌های متأخر نشان می‌دهد این شیوهٔ بازنمایی برای نمایش پیکره‌های پهلوبه‌پهلو در حالت ازدحام تداوم می‌یابد (جدول ۱). دکل کشتی که از پشت پیکره‌ها به آسمان رفته، لایهٔ دیگری است. جاشوی دیده‌بان بر فراز دکل در سبدی جای دارد که بخشی از بدن او را پوشانده است. پس تراز بصری جاشو، اندکی عقب‌تر از دیوارهٔ سبد است. پس‌زمینه، آخرین تراز این نگاره را می‌سازد. لایه‌بندی ترازها در سفال‌های سلجوقی گسترش می‌یابد و به نسخه‌نگاره‌های مغولی منتقل می‌شود.

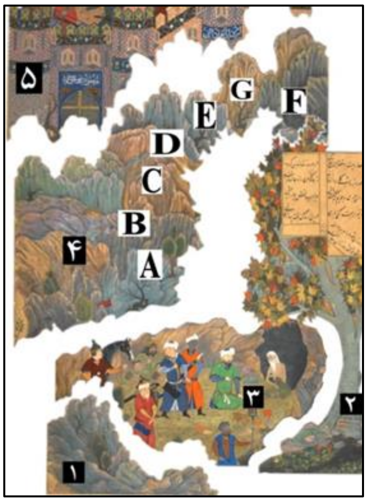
طبیعت‌پردازی

پرداخت عناصر طبیعی در نسخه‌نگاره‌های ایرانی تزیینی، پُرکننده و یا فضاساز بوده است. هرگاه عناصر طبیعی، درست بر ترازهای پیکره‌دار بنشیند، در القای ژرفا (عقب‌رفتن پس‌زمینه) هیچ نقشی ندارد (تصویر ۱۱، راست). در این نمونه‌ها، طبیعت‌پردازی، تزیینی است و تنها سطح خالی لایهٔ/های پیکره‌ای را پُر می‌کند. اما گاه، عناصر طبیعی، خود ترازهای جداگانه‌ای را میان ترازهای پیکره‌دار می‌سازند. آنگاه هر لایهٔ طبیعی به‌اندازهٔ گستردگی‌اش می‌تواند در پس‌نشاندن لایه‌های پشتی نقش‌آفرین باشد. برای نمونه در تصویر۱۱چپ، لایه‌های ۱، ۴، صفحات صخره‌ها هستند که با گسترش متفاوتشان، دیگر لایه‌های تصویری (۳، ۵) را در عمق‌های متفاوتی از صحنه قرار می‌دهند. لایهٔ چهارم را که انبوهی از صخره‌هاست، می‌توان به‌صورت لایه‌های پی‌درپی در نظر گرفت (A-G) که در افزایش ژرفای صحنه نقش پررنگی دارد. در اینجا، حتی

تک‌درخت سویهٔ راست، لایه‌ای جداگانه دارد (شماره ۲). بازنمایی طبیعت در این آثار به هدف فراهم آوردن گستره‌ای برای پراکندگی پیکره‌ها و عمل آن‌هاست. در چنین نمونه‌هایی، طبیعت را فضاساز می‌یابیم.

طبیعت‌پردازی در سفال‌نگاره‌های نیشابور، به‌مانند دیگر نمونه‌های متقدم، نقش تزیینی و پرکننده دارد. گیاهان یا جانوران را درست روی لایهٔ پیش‌زمینه و پهلوبه‌پهلوی پیکره‌ها نقش کرده‌اند. ازاین‌رو، باوجود انبوهی عناصر طبیعی، به‌ویژه گونه‌های جانوری در سراسر متن تصویر، هیچ حسی از حضور پیکره‌ها در فضا دریافت نمی‌شود (تصاویر ۵، ۸). گویی بخش‌های خالی پیش‌زمینه را تنها با اقسام این نقوش آراسته‌اند.





تصویر ۱۱: راست: *ورقه و گلشاه*، سده‌های ۶-۷ق، توپقاپی، Hezine841 (URL9)؛ چپ: *خمسه نظامی*، fol.273r، ۹ق، کتابخانه بریتانیا، Or.6810 (URL10)

الگوپردازی

نقاشی پیشامدرن، بیان تصویری داستان یا رویدادی آشنا بود. این کارکرد در آثار ایرانیان از کهن‌ترین روزگاران دیده می‌شود: از سفال‌های سیلک یا مفرغ‌های لرستان با روایت صحنه‌های آیینی و نقش‌برجسته‌های پادشاهی ایران با روایت تاریخ اسطوره‌مآب هم‌روزگارش تا دیوارنگاره‌های فرارودی و آثار گوناگون دورهٔ اسلامی. بنابراین، تصویرگر همواره نیازمند به‌کارگیری شکل‌هایی با تداعی‌گری آشکار (الگوها) بود تا چارچوب‌های روایی را بی‌هیچ ابهامی بازنماید. بهره‌مندی و تکرار الگوهای تداعی‌گر، یکی از ژرف‌ساخت‌های نقاشی ایرانی است که نه‌تنها ساخت و ادراک یک نگاره را سامان می‌دهد، بلکه آن را در زنجیرهٔ سنت هنری می‌گنجاند. برای نمونه، بازنمایی شاه (الگوی شخصیت)، شگفت‌زدگی (الگوی حالت) یا سماع کردن (الگوی افعال) در نسخه‌نگاره‌های متقدم تا متأخر پیرو صورتی بی‌تغییر است[۱]. بررسی آثار نشان می‌دهد پایبندی به «فهرست واحدی از فرم‌ها» (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۳) یا «زیبایی‌شناسی الفت» (Roxburgh, 2000: 136)، همواره بن‌مایه‌ای خلل‌ناپذیر در هنر ایرانی بوده است. سفال‌نگاری نیشابور نیز نه‌تنها درون خود، بهره‌مندی از الگوها را با تکرار شکل‌ها (تصویر ۱۲)[۲] و ترکیب‌بندی‌ها[۳]

۱. برای بحث دربارهٔ الگوپردازی و تبیین آن، نک: (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۷).

۲. در برخی پژوهش‌های جدید، الگوی پرتکرار تصویر ۱۲ را بازنمایی تک‌پیکره زن دانسته‌اند، درحالی‌که ویلکینسون در شرحی بر سفال‌نگاره‌های نیشابور، دربارهٔ نمونهٔ متروپولیتن (سومی از راست)، تأکید می‌کند: پوشیدن دامن، به‌هیچ‌روی، احتمال مرد بودن این پیکره‌ها را منتفی نمی‌کند. او در ادامه، سفال موزهٔ کلولند (تصویر ۵) را نمونه می‌آورد که در آن، دو تن از چهار مرد باوجود ریش ضخیم سیاه‌رنگشان، دامن به تن دارند (Wilkinson, 1973: 17).

۳. جباری و معصوم‌زاده (۱۳۸۸) در پژوهش خود، الگوهای کتیبه‌سازی این آثار و تکرارشوندگی آن‌ها را نشان داده‌اند. بازبینی این

نشان می‌دهد، بلکه در روگرفت از الگوهای پیشین[1]، پایبند بن‌مایهٔ الگوپردازی است. باآنکه این الگوها در تظاهر (روساخت)، تقلیدی همه‌جانبه نیست[2]، پیروی از اصل الگوپردازی (زیرساخت)، این آثار را در زنجیرهٔ تاریخ نقاشی ایرانی می‌گنجاند.



تصویر ۱۲: یکی از الگوهای بازنمایی تک‌پیکره، از راست:

موزه‌های لیندن (DSC03869، URL11)، هنر اسلامی قطر (426.2006، URL12)، متروپولیتن (38.40.290، URL13)، هاروارد (2002.50.50، URL14)

مفهوم‌نگاری

هنرمندان گاه برای بیان مفهومی ذهنی که نمود مادی ندارد، نیازمند شکل‌سازی هستند. نمایش پایگان افراد و نیز میزان الوهیت آن‌ها ازجمله مفاهیمی است که بازنمودشان از هنر ایران باستان به آثار دورهٔ اسلامی انتقال یافته است. نمود بزرگ‌نمایی مقامی و نیز هالهٔ خورشیدگون، برآمده از مفهوم‌نگاری در هنر ایرانی است. در ادامه آن‌ها را در سفال‌های نیشابور بازمی‌جوییم.

بزرگ‌نمایی مقامی: از دیرباز برای نمایش پایگان والای برخی افراد، آن‌ها را بزرگ‌تر از دیگران می‌پرداختند. والایی مرتبه می‌توانست الوهی (خدایان باستانی و پیامبران دورهٔ اسلامی)، سیاسی (شاهان)، اقتصادی (بازرگان) و غیره باشد. در بزرگ‌نمایی مقامی، فردِ مهم‌تر را چنان بزرگ‌تر از دیگران می‌کشند که این تمایز در یک نگاه به چشم آید. سفال‌نگاره‌های نیشابور به‌ویژه در صحنه‌هایی که بزرگ‌زاده‌ای را در میانه و همراهان فرومرتبه را در کناره‌ها می‌نمایاند، آشکارا پیرو بزرگ‌نمایی مقامی است (تصویر ۱۳). شاید این گمان برآید که تنگنای سطح ظرف در کناره‌ها سبب ترسیم اندازه‌های متفاوت باشد. برای ردّ این برداشت کافی است به آثاری بنگریم که افراد هم‌پایه را در دل خود جای داده است (تصاویر ۲-۳، ٦، ۸).



تصویر ۱۳: کاسه، سده‌های ۳-۴ق، موزه آبگینه تهران (نگارنده)



تصویر ۱۴: کاسه، سده ۴ق، موزه سلطنتی اونتاریو شماره 993.95.1 (URL16)



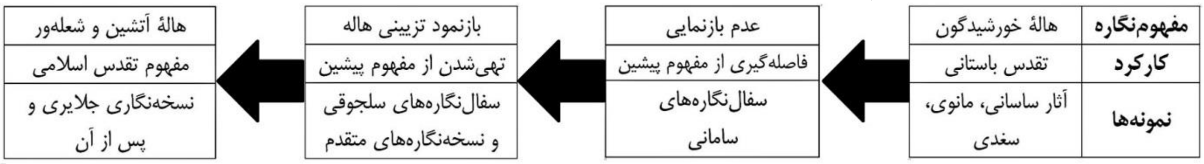
تصویر ۱۵: کاسه، سده ۴ق، هنرهای آسیایی سانفرانسیسکو، شماره B06P1886 (URL17)

سفالینه‌ها، الگوهای ثابت ترکیب‌بندی در نگاره‌ها را نیز آشکار می‌کند.

۱. برای بررسی روگرفت‌ها و الگوپذیری‌ها نک: (شبیری‌دوزینی، ۱۳۸۹: ٥١-٦٤) و نیز فرازهای پی‌درپی در: (هراتی، ۱۳۹٥).

۲. عسکری و همکارانش (۱۳۹۹) به‌روشنی فاصله‌گیری هنرمندان سامانی را از تقلید صرف الگوهای پیشین با تمرکز بر بازنمایی شکار ساسانی نشان داده‌اند.

هالهٔ خورشیدگون: یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های چشم‌گیر سفال‌نگاره‌های نیشابور با نمونه‌های سلجوقی و برخی آثار پس از آن، نبود هاله‌های خورشیدگون است. هاله‌ها در آثار ساسانی، سغدی و مانوی با یادآوری مفهوم تقدس یافت می‌شود. پس از برآمدن اسلام، بازنمایی هاله‌ها به هدف تزیین صحنه در سفال‌نگاره‌های سلجوقی و کهن‌ترین نسخه‌نگاره‌های موجود ادامه یافت، چنانکه در آثار متقدم اسلامی، گاه همهٔ پیکره‌های یک صحنه[1]، آراسته با هالهٔ خورشیدگون هستند. از حدود سده ۸ق. نیز گام‌به‌گام بازنمایی هاله‌های خورشیدی، کم‌رنگ و هاله‌های شعله‌ور جانشین آن شد. بنابراین مفهوم‌نگارهٔ تقدس از هالهٔ خورشیدگون باستانی طی گام‌هایی به هالهٔ شعله‌ور اسلامی رسید (نمودار ۱). در مسیر این دگردیسی، بی‌تردید زمانی لازم است تا هاله‌نگاری تزیینی، جانشین هاله‌نگاری مقدس شود. این زمان، پدیدآورندهٔ گسستی است که در آن، هاله‌ها نه معنای مقدس و نه کارکرد زینتی دارد. گمان می‌بریم سفال‌نگاری سامانی، درست در این گسست جای می‌گیرد. در این دوره، گرچه بستر اسلامی جامعهٔ نیشابور از معنای تقدس باستانی خالی‌شده، فاصله‌گیری هنوز چندان نیست[2] که هاله‌ها را از جایگاه معنایی پیشین تهی کند. به دیگر سخن، کارکرد هاله‌ها هنوز به یک نقش‌مایهٔ زینتی کاهش نیافته است.



نمودار ۱: مراحل دگردیسی هالهٔ خورشیدگون به هالهٔ آتشین (مأخذ: نگارنده)

ریزنگاری

در کهن‌ترین نسخه‌نگاره‌های برجای‌مانده، باوجود کوچکی اندازهٔ صفحات، بازنمایی ریزترین جزییات با دقتی مثال‌زدنی دیده می‌شود[3]. این جزییات را در برخی بخش‌های صحنه پررنگ‌تر می‌توان یافت: تن‌پوش‌ها (الگوهای دوخت تا آرایه‌های پارچه‌ها)، نقش‌مایه‌های اسباب و لوازم، تزیینات سازوبرگ اسب‌ها و جزییات نمای ساختمان (کتیبه‌ها، کاشی‌کاری‌ها، آجرچینی‌ها). سنجش این ریزنگاری‌ها با آثار برجای‌مانده از روزگار پیشین نشان می‌دهد، هنرمندان کوشیده‌اند تا تزیینات و نقوش را بر پایهٔ نمونه‌های حقیقی اجرا نمایند[4]. باآنکه نمود نقش‌مایه‌ها در این آثار (روساخت‌ها)، بسته به دگرگونی‌های هنر-صنایع گوناگون طی زمان متفاوت است، وجود بن‌مایهٔ ریزنگاری و اصل پایبندی به نمایش جزییات بصری (ژرف‌ساخت) همواره ثابت بوده است. سفال‌نگاره‌های پیکره‌دار نیشابور نیز پایبند ژرف‌ساخت ریزنگاری است. البته محدودیت پرداخت عناصر فرعی صحنه مانند بناها و اسباب در این سفال‌نگاره‌ها سبب شده است که بیشتر نمونه‌های ریزنگاری

---

۱. کارکرد تزیینی هاله‌ها در آثار متقدم تا بدانجاست که حتی پرندگان در نسخهٔ *جالینوس* با هاله‌های زرین نقش شده‌اند (کونل، ۱۳۸۷: ۲۰۹۷).

۲. تاریخ‌پژوهان هم‌روزگار ما بر پایهٔ گزارش‌های تاریخی مانند *الفهرست* ابن‌الندیم یا *ملل و نحل* شهرستانی، فضای درآمیختهٔ مذهبی را در خراسان سده‌های آغازین اسلامی بازنموده‌اند. جنبش‌های گوناگون که به‌ویژه تا میانه‌های سده ۳ق. ادامه می‌یابد، بر بستر باورهای مانوی، مزدکی و زرتشتی منطقه هویت یافته است. آمورتی می‌نویسد: «قشر عامهٔ مردم [...] از هرگونه نفوذ مستقیمی که ایدئولوژی اسلامی نو اعمال می‌کرد، آزاد بود. از این‌رو، به نظر می‌رسد بسیاری از سنن ایران قدیم را حفظ کرده بود» (آمورتی، ۱۳۹۰: ۴۲۱). برای بررسی بیشتر نک: (همان: ۴۱۶-۴۴۸).

۳. برای آگاهی از چرایی این پایبندی و کارکرد ریزنگاری در نقاشی ایرانی نک: (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۷: ۱-۱٤).

٤. برای نمونه می‌توان همانندی نقش‌مایه‌های معماری را در برخی نگاره‌های *شاهنامه* بزرگ ابوسعیدی با مسجد جامع مرند (تقی‌زاده، ۱۳۹۷) یا گنبد سلطانیه زنجان (بهلول و کبیری، ۱۳۹۹) نشان داد. همچنین است هم‌سنجی اسباب آرامگاهی با نگاره‌های تدفینی (Blair, 2012: 62)، نقوش قالی‌های تیموری با نگاره‌های *شاهنامه* بایسنقری (کونل، ۱۳۸۷: ۲۱۱۷) یا آرایه‌های پارچه‌های تیموری با نسخه‌نگاره‌های هم‌دورهٔ آن‌ها (اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۳۸۱).

را بر تن‌پوش‌ها و سازوبرگ اسب‌ها بیابیم. با توجه به فشردگی نگارش پیش‌رو، برای نمونه، تنها به بخش‌هایی از تن‌پوش‌ها می‌پردازیم.

بر پایهٔ کاوش‌هایی در آسیای میانه می‌دانیم در سده‌های آغازین هجری، گاه دو کمربند را بر میان می‌بستند. کمربند بالایی، بیانگر مرتبهٔ اجتماعی بود و کمربند پایینی برای آویختن جنگ‌افزارها بسته می‌شد. گاهی آویزهای تزیینی و تسمه‌هایی برای حمل چیزها به کمربندها متصل بود (Peck, 1992). دیوارنگاره‌ای در تپه تاکستان نیشابور[۱]، الگوی کاملی از این کمربندها را نشان می‌دهد (Wilkinson, 1986: 207). سفال‌نگاره‌های سامانی، به‌ویژه آنجا که سواران را بازمی‌نماید، بستن دوال‌های دوتایی را نشان می‌دهد[۲] (تصویر ۴). در برخی نمونه‌ها، حتی تسمهٔ آویختن سلاح (ویکتوریا و آلبرت، C.294-1987) یا آویزهای زینتی (موزهٔ هنر دنور، 1967.93) را نیز کشیده‌اند. به نظر می‌رسد کمربندهای دوتایی را آگاهانه در صحنه‌های بزم و دورهمی اجرا نکرده‌اند (تصاویر ۲-۳). تفاوت کمربندهای زنانه و نیز کمربند جامه‌های بزمی با نمونه‌های سوارکاری نشان می‌دهد گزینشی برآمده از الگوی لباس‌های هم‌روزگار رخ داده است.

پوشش‌های سر در نسخه‌نگاره‌های ایرانی، یکی از شناخته‌ترین ممیزه‌های تشخیص دورهٔ تاریخی اثر است، زیرا نگارگران، سرپوش‌ها را درست، هماهنگ با جامهٔ مردمان هم‌روزگارشان می‌پرداختند. در سفال‌نگاره‌های نیشابور نیز چندین شکل متفاوت سرپوش را می‌توان تشخیص داد که البته به سبب کم‌شمار بودن نمونه‌های حقیقی برجای‌مانده، سخن گفتن از آن‌ها چندان سهل نیست، اما گزارش‌های تاریخی، این کمبود را تا حدی جبران می‌کند. برای نمونه می‌دانیم سپاهیان سامانی، گاه به‌جای کلاه‌خود آهنی، کلاه‌های نیم‌دایره بلند و سه‌گوشی بر سر داشتند که در دو سو، تکه‌های اضافی برای پوشاندن گوش‌ها داشت و رنگ بیشتر آن‌ها، سیاه بود (چیت‌ساز، ۱۳۷۹: ۱۳۲). بر سفالینه‌های نیشابور دو گروه از کلاه‌ها با ویژگی‌های یادشده همخوان است. نخست، کلاه‌های مثلثی با کناره‌های تاخورده که با رزم‌جامه‌ها همراه است و دوم، کلاه‌های مثلثی بلند به رنگ سیاه که دارای تزیینات است. گروه نخست را در موزهٔ پرگامون (I.11/62) و موزهٔ اونتاریو (تصویر ۱۴) می‌توان یافت؛ سفالینه‌ای در موزهٔ رضا عباسی (شماره ۱۳۵۹) و کاسهٔ هنرهای آسیایی سانفرانسیسکو (تصویر ۱۵) نیز از گروه دوم است. همچنین ویلکینسون بر پایهٔ طرحی از ویلیام شنک،[۳] چنین توصیفی را در دیوارنگارهٔ تپه تاکستان یافته (Wilkinson, 1986: 209) که نمونهٔ تاریخی آن در موزهٔ آرمیتاژ (K3-4576، URL15) در دسترس است[۴]. بنابراین، بی‌تردید آنچه از تن‌پوش‌های نیشابور کهن در نقاشی‌ها می‌یابیم، بازتاب نمونه‌های تاریخی به همراه جزییات دقیق بصری است.

حجم‌پردازی (تجسم چیزها)

ترسیم اسباب درحالی‌که بُعد سوم آن‌ها به چشم آید، چالشی برای هنرمندان در سده‌های کهن بود. بررسی سفال‌نگاره‌ها نشان می‌دهد درحالی‌که بازنمایی اسبابی مانند ظروف میوه، تنگ‌های نوشیدنی و آلات موسیقی از نمای پهلو، بسیار ساده بود (برای نمونه، تصویر ۳)، ترسیم میز و چهارپایه‌های نشیمن و اشیای مکعبی‌شکل، هنرمندان را بسیار به‌زحمت می‌انداخت. در تصویر ۵، دو پیکرهٔ دامن‌دار بر چهارپایه‌ای نشسته‌اند. شیوهٔ ترسیم چنان است که کف نشیمن چهارپایه را از بالا می‌بینیم و دو پایه را از پهلو.

---

۱. درحالی‌که ویلکینسون در گزارش مفصل خود از حفاری نیشابور، محل کشف دیوارنگارهٔ سوارکار را تپه تاکستان نگاشته (Vineyard Tape؛ Wilkinson, 1986: 205)، السی پک به‌اشتباه، دیوارنگارهٔ یادشده را متعلق به کاخی در سبزپوشان معرفی می‌کند (Peck, 1992).

۲. برای نمونه‌های بیشتر، نک: موزه‌های برلین (I.11/62)، آقاخان (AKM753)، هامبورگ (1956.153)، هنرهای آسیایی سانفرانسیسکو (B60P1886).

3. William Schenck

٤. دیوارنگارهٔ تپه تاکستان دربردارندهٔ دو پیکره (سوارکار و پیاده) با تن‌پوش‌هایی مشابه الگوها و تزیینات جامه‌های آن دوران است که بر سفال‌نگاره‌ها نیز دیده می‌شود. برای نمونه، شلوار گشاد فرد پیاده و چکمهٔ نوک‌تیز سواره را می‌توان در این آثار نیز یافت: تصاویر ٤-٥ همین نوشتار و آثاری در موزه‌های خلیلی (POT389)، متروپولیتن (40.170.14)، برلین (I.65/62، I11/62).

درآمیزی سویه‌های متفاوت دید در ترسیم چهارپایه، شکل ابتداییِ بازنمایی فضای سه‌بُعدی است که پیشتر در سامان‌دهی فضا با آن آشنا شدیم (تصاویر ۶-۷). سفال‌نگاره‌های گوناگون، این شیوهٔ ترسیم را برای بازنمایی چهارپایه‌ها بر خود دارد. برای نمونه، ظروفی در موزه‌های هنرهای زیبای بوستون (57.683)، هنر لس‌آنجلس (M.73.5.203) و نلسون‌آتکینز (10-53) که چهارپایه‌هایی همانند تصویر ۵ را نشان می‌دهند. با بررسی آثار یادشده، این گمان پررنگ می‌شود که ایرانیان در این برهه از تاریخ نقاشی، با روش‌های بازنمایی بعد سوم شکل‌های مکعبی به صورت‌های ذوزنقه‌ای و زاویه‌دار آشنایی نداشتند و این ترفند بصری را برای القای بُعد سوم به کار نمی‌بردند. فراوانی ترسیم چهارپایه‌ها به شیوهٔ ابتدایی نشان می‌دهد این الگو نزد هنرمندان و بینندگان، شناخته و فراگیر بوده است. از این‌رو، می‌توان آن را پیش‌درآمد تکاپوهای هنرمندان ایرانی در دستیابی به شیوهٔ ترسیم بُعد سوم اشیاء بر صفحه دوبعدی دانست. تکاپویی که پس از مدت کوتاهی در نسخه‌نگاری ایرانی به بار می‌نشیند[1].

تداوم بن‌مایه‌های هنر سامانی در آثار سلجوقی و ایلخانی متقدم

با فرا رفتن از تفاوت‌های روساختی، آنچه را در بن‌مایه‌های سفال‌نگاره‌های نیشابور می‌یابیم، در سیر نقاشی ایرانی سده‌های پسین می‌توانیم ببینیم. سفال‌نگاره‌های سلجوقی (سده‌های ۵-۶ق.) در جایگاه هنر پیوستهٔ سامانی و نیز برخی از کهن‌ترین نسخه‌نگاره‌ها (سده ۷ق. و اوایل سده ۸ق.) را به هدف نمایش تداوم بن‌مایه‌ها در هنر دوره‌های بعد می‌کاویم. *ورقه و گلشاه*، *شاهنامه*‌های کوچک و برخی آثار متقدم ایلخانی با ویژگی‌های هنر پیشامغول (اینجویان شیراز) از قدیمی‌ترین نسخه‌هایی است که ویژگی‌های نقاشی ایرانی را پیش از اوج‌گیری سبک برجستهٔ ایلخانی (سده ۸ق.)[2] می‌نمایاند. جدول ۱، چکیدهٔ این بررسی را در خود دارد[3].

جدول ۱: نگاهی بر تداوم بن‌مایه‌های نقاشی ایرانی از سفال‌نگاره‌های سامانی تا نسخه‌نگاره‌های پیش از سبک ایلخانی (مأخذ: نگارنده)

	الف. سفال‌نگارهٔ سامانی	ب. سفال‌نگارهٔ سلجوقی	ج. نسخه‌نگاری متقدم
۱. بدون قاب‌بندی			
	تصویر۲ مقاله	بروکلین (86.227.11)	*سمک عیار*، ادینبرا (MS.379, fol.109a)

۱. اجسام سه‌بُعدی را در نگارگری ایلخانی و پس از آن فراوان می‌یابیم. برای نمونه، تخت شاهی، پلکان کوتاه پای تخت، میزها و صندلی‌ها. نمونه‌ها را ببینید در: صندوق مزار در «زاری بر مرگ اسکندر» *شاهنامه* ایلخانی (فریر، 1938.3)، اسباب گوناگون در نگاره‌های متعدد *همای و همایون* جلایری (کتابخانهٔ بریتانیا، MS.18113)، *شاهنامه* بایسنقری (کاخ گلستان) و *شاهنامه* و *خمسه* تهماسبی (به ترتیب: متروپولیتن، 1970.301؛ بریتانیا، Or.2265).

۲. با نگاه به نسخه‌نگاره‌های برجای‌مانده و در همراهی با دیدگاه دیگر هنرپژوهان، هنر ایلخانی را متعلق به سده ۸ق. می‌دانیم. کن‌بای می‌نویسد: «هرچند مغولان تنها قدرت سیاسی طی قرون ۷-۸ق در ایران بودند، از اواخر سده ۸ق بود که مکتب مشخص مغولان در نقاشی آشکار شد» (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۳۰).

۳. همهٔ تصویرهای این جدول را از وبسایت موزه‌های صاحب اثر برداشته‌ایم. شماره‌های ثبت، امکان دسترسی به اصل تصویرها را فراهم می‌آورد.

۲. قاب‌بندی (ساده/تزیینی)	 تصویر۴	 کلولند (1951.289)	 *کلیله‌ودمنه*، کتابخانه بریتانیا (Or.13506, fol.176r)
۳. جهت تصویر (تک‌جهتی پیشرفته)	 تصویر۹	 متروپولیتن (57.36.14)	 *شاهنامه بهمنی*، توپقاپی‌سرا (Hazine1479, fol.91b)
۴. جایگیری ترازها (ایجاد فاصله و افزایش لایه)	 تصویر۱۰	 موزه لس‌آنجلس (M.45.3.116)	 *ورقه و گلشاه*، توپقاپی‌سرا (Hazine841)
۵. طبیعت‌پردازی (پرکننده)	 تصویر۸	 لوور (MAO219)	 *مونس‌الأحرار*، متروپولیتن (19.68.1)
۶. طبیعت‌پردازی (فضاساز)	ناتوانی در ایجاد طبیعت فضاساز	 بروکلین (86.227.61)	 *شاهنامه قوام*، فریر (F1942.12)

۷. بزرگنمایی مقامی			
	تصویر۱۲	برلین (I.3852)	*سمک‌عیار*، ادینبرا (MS.380, fol.368a)
۸. هالهٔ تزیینی	نبود هاله‌ها (مقدس یا تزیینی)		
		مجموعهٔ دیوید (1/1966)	*ورقه و گلشاه*، توپقاپی‌سرا (Hazine841)
۹. رنگاری تن‌پوش‌ها			
	تصویر۳	مجموعهٔ دیوید (34/1999)	*سمک‌عیار* (MS.381, fol.13b)
۱۰. حجم‌پردازی (مسندها)			
	موزه هنر لس‌آنجلس (73.5.203)	لوور (MAO2229)	*شاهنامه*، متروپولیتن (1974.290.39)

همان‌گونه که جدول ۱ نشان می‌دهد، قاب‌بندی در آثار پساسامانی فراگیرتر است. در میان سفال‌نگاره‌های سلجوقی، دست‌کم خطاندازی ساده‌ای را برای کادر کردن تصویر اجرا کرده‌اند (تصویر خانه ۱.ب). در نسخه‌نگاری متقدم ایرانی نیز برخلاف آثار بغداد، همواره قاب‌بندی دیده می‌شود. این قاب‌ها با خطکشی‌های دقیق یک یا چندتایی (ستون ج، نمونه‌های ردیف۳ به بعد) و نیز کادرهای تزیینی (۲.ج)، فضای تصویر را از بخش متنی جدا می‌سازد. حتی در مواردی که خطکشیِ از پیش مشخصی برای اجرای تصویر نمی‌بینیم، قاب را با تأکید بر رنگ‌آمیزی دقیق پس‌زمینه ساخته‌اند (۱.ج). گونه‌های قاب‌بندی از خطاندازی‌های ساده تا کادرهای تزیینی در هنر پساسامانی، بسیار پرتکرار است (ردیف ۲).

تصویر تک‌جهتی پیشرفته (ردیف ۳) را بدون القای تعلیق که در برخی نمونه‌های سامانی می‌یابیم (۳الف)، در نمونه‌های سلجوقی به فراوانی تکرار کرده‌اند. نسخه‌نگاری نیز به سبب جهت‌دار بودن نوشتارها، همواره پیرو اصل تصویرهای تک‌جهتی است. به دیگر سخن، سفال‌نگاری تک‌جهتی، تأثیر نسخه‌نگاری را بازمی‌تاباند (۳.ج).

در القای ژرفای صحنه که با فاصله‌اندازی و افزایش ترازها همراه است، نمونه‌های سامانی (٤.الف)، آغاز راهی را نوید می‌دهد که در آثار برجستهٔ نگارگری به ساخت‌بندی‌های

فضایی چندلایه و پیشرفته می‌انجامد. در این مسیر، سفال‌نگاره‌های سلجوقی (٤.ب) و نسخه‌نگاره‌های متقدم (٤.ج)، مرحلۀ گذار از نمونه‌های آغازین سامانی به این آثار پیشرفته‌اند.

طبیعت‌پردازی با کارکرد پرکننده و فضاساز در نقاشی ایرانی شناخته است. بر پایۀ آثار، گمان می‌رود هنرمندان سامانی با شیوه‌های فضاسازی آشنا نبوده‌اند، زیرا در همۀ سفال‌نگاره‌ها، کارکرد بازنمایی عناصر طبیعی، تنها آذین و پر کردن زمینه‌هاست (٥.الف). در آثار پساسامانی، هرچند محدود، جابه‌جایی ترازهای طبیعی در میان پیکره‌ها به شکل‌گیری صورت‌های ابتدایی فضاسازی انجامیده است (٥.ب، ج). این آزمونگری‌های ابتدایی در آثار اواخر ایلخانی و پس از آن به بار می‌نشیند.

مفهوم‌نگاره‌های بزرگ‌نمایی مقامی و هالۀ خورشیدگون (دایره‌ای زرین با تزیین یا بدون آن) که از هنر باستانی به آثار دورۀ اسلامی راه‌یافته، دیگر بن‌مایه‌های قابل‌پیگیری در آثار سامانی است. بزرگ‌نمایی‌ها بی‌هیچ دگرگونی، تداوم می‌یابد (٧.الف تا ج)، اما هاله‌های خورشیدگون، مسیری متفاوت دارند. هاله‌ها در هنر باستان، مقدس بودند. از دورۀ سلجوقی تا ابتدای جلایری، هاله‌ها را تهی از معنای تقدس، برای تزیین اجرا می‌کردند (٨.ب، ج) و پس از آن، هاله‌های خورشیدگون به‌تمامی حذف شدند. در مسیر دگردیسی کاربرد هاله از تقدس‌نمایی محض به تزیین صرف، سفال‌نگاره‌های سامانی، مرحلۀ گذار را نشان می‌دهد؛ دوره‌ای که هاله از معنا تهی است، اما هنوز در نقش جدید خود استحاله نیافته است. هنرمندان، هاله را می‌شناسند، اما آن را به کار نمی‌برند، زیرا نه معنای تقدس پیشین را می‌خواهند و نه کارکرد آذین‌گر آینده را برساخته‌اند.

آنچه از بازنمایی جزییات جامه‌ها و اسباب در سفال‌نگاره‌های سامانی (٩.الف) می‌بینیم، در هنر سده‌های پسین با دقت بیشتری تداوم می‌یابد (٩.ب، ج). ریزنگاری (بازنمایی کدهای بصری آشنا به هدف شناسایی دقیق اسباب)، کدگشایی‌های بصری را برای فهم بهتر روایت تسهیل می‌کند.

در نقاشی تمدن‌های کهن، چگونگی بازنمایی اجسام، آن‌چنان‌که بُعد سوم یا جسمیت آن‌ها به چشم آید، همواره از نشانه‌های پیشرفت این هنر دانسته می‌شود. همان‌گونه که پیش‌تر دیدیم سفال‌نگاره‌های سامانی، به‌ویژه در بازنمایی اشیای مکعبی (مسندها)، صورتی خام‌دستانه را بازمی‌تاباند (١٠.الف). هنرمندان در سفال‌های سلجوقی (١٠.ب) و نسخه‌نگاره‌های متقدم (١٠.ج)، به‌سوی تکمیل این شیوه گام برمی‌دارند. در این آثار به‌ویژه تخت شاهی را از نمای روبه‌رو، به‌گونه‌ای پرداخته‌اند که استقرار کف تخت و پایه‌ها بر زمین، شکل صحیح‌تری را پیش چشم می‌آورد. گرچه در این آثار، جای‌گیری پایه‌ها اندکی نااستوار است، در سده‌های بعد این نکته نیز اصلاح می‌شود و ترسیم بُعد سوم چیزها صورت حقیقی‌تری به خود می‌گیرد. البته نبود نقطۀ گریز یگانه در نقاشی ایرانی، همواره تصوری از آشفتگی فضایی را برای چشمان آشنا به اصول هنر غربی پدید می‌آورد. بُعدنمایی اجسام نیز به دلیل همین عدم یکپارچگی، گاه کژتاب به چشم می‌آید.

نتیجه‌گیری

اگر ژرف‌ساخت‌ها و بن‌مایه‌های نقاشی ایرانی، مبنای بازخوانی تاریخ نقاشی ما باشد، آنگاه می‌توان با کنار زدن تفاوت‌های روساختی، سفال‌نگاره‌های سامانی (سده‌های ٣-٤ق) را بخشی از این تاریخ دانست. بر پایۀ این آثار، روایت سیر دگرگونی نقاشی ایرانی از سده‌های ٥-٦ق (بر پایۀ سفال‌نگاره‌های سلجوقی) به دو سده پیش‌تر بازمی‌گردد. در این کندوکاو تاریخی، بسیاری از سرچشمه‌ها و خاستگاه‌ها آشکار می‌شود و نیز هنر دورۀ اسلامی به برخی بن‌مایه‌های هنر باستان پیوند می‌خورد. آثار سامانی، پیونددهندۀ زنجیرۀ بلند هنر تصویرنگاری ایرانی، از روزگار باستان تا سده‌های متأخر اسلامی است. بر پایۀ بن‌مایه‌های تکرارپذیر نقاشی ایرانی و با نگاه به سفال‌نگاره‌های سامانی می‌توان ویژگی‌های بصری در نسخه‌نگاره‌های ازدست‌رفتۀ آن دوران را چنین بازسازی کرد: کارکرد قاب‌بندی شناخته بوده و فضای تصویر را از بخش‌های متنی جدا می‌کرده است. اگرچه حضور قاب‌ها امکان پرداخت ترازبندی و فضا را به دست می‌دهد، نسخه‌پردازان سامانی کمتر از ترازبندی‌های متعدد بهره می‌بردند. بیشتر عناصر بصری در این آثار بر پیش‌زمینه و هم‌تراز با یکدیگر سامان می‌یافته، ازاین‌رو، ژرفای چندانی در نسخه‌نگاره‌های سامانی دیده نمی‌شده است. البته نباید این نکته را به معنای عدم آشنایی مطلق با ژرفانمایی دانست. بر

پایهٔ دست‌کم یک نمونه در موزهٔ رضا عباسی (شمارهٔ ۲۳۱)، شاید هنرمندان متأخر با برخی شیوه‌ها مانند اجرای لایه‌های پی‌درپی و فاصله‌اندازی ترازها آشنا بودند و چه‌بسا برخی نسخه‌نگاره‌ها چنین شیوه‌هایی را در خود داشتند. البته در کنار این اندک نمونه‌ها، آزمونگری‌های تعلیق فضا و تلاش برای سامان‌دهی آن بی‌تردید در آثار این دوره وجود داشته است. امروزه با توجه به عدم دسترسی به نسخه‌نگاره‌ها، نمی‌توان بیشتر در این باره سخن گفت. طبیعت‌پردازی در نسخه‌نگاری سامانی، بیشتر پُرکننده بود. بنابراین، عناصر طبیعی بر ترازهای مشترک با پیکره‌ها جای می‌گرفتند. پیکره‌هایی با جایگاه والاتر را بزرگ‌تر از دیگران می‌کشیدند، اما هاله‌ها را -چه در معنای تقدس و چه آذین- نمی‌پرداختند. تن‌پوش‌ها، سازوبرگ اسب‌ها و اندک اسباب بازنمایی‌شده را با نگریستن به نمونه‌های واقعی اجرا می‌کردند. از این‌رو، کوچک‌ترین جزییات آرایه‌ها و شکل‌ها را بازمی‌نمودند. نگارگران سامانی برای پرداخت بعد سوم، چندان موفق نبودند و با هم‌زمانی نمایش از بالا و پهلو، شیوهٔ آمیخته و ابتدایی را پیش می‌گرفتند. درآمیختگی جهات در بازنمایی اجسام سه‌بعدی با آزمونگری‌های سامان‌دهی فضا در این دوران هم‌راستا است و بخشی از آن به شمار می‌آید.

فهرست منابع

۱. آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). ***نگارگری ایران***. ج۱. تهران: سمت.

۲. آمورتی، ب.س. (۱۳۹۰). «ملل و نحل». ***تاریخ ایران کمبریج (از فروپاشی ساسانیان تا آمدن سلجوقیان)***. ج۴. ر. فرای. ترجمه حسن انوشه. تهران: امیرکبیر.

۳. اتینگهاوزن، ریچارد؛ و الگ گرابر. (۱۳۸٦). ***هنر و معماری اسلامی***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: سمت.

۴. اکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). «پارچه‌های دوران اسلامی». ***سیری در هنر ایران***. ج۵. ترجمه زهره روح‌فر. تهران: علمی و فرهنگی.

۵. بهلول، اعظم؛ و فرانک کبیری. (۱۳۹۹). «نمود و تطبیق تزیینات معماری گنبد سلطانیه در منتخبی از نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی در دورهٔ ایلخانی». ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***. (شماره ۹)، ۱٦۸-۱۵٦.

٦. پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۸). ***پرسپکتیو به‌منزلهٔ صورت سمبلیک***. ترجمه محمد سپاهی. تهران: چشمه.

۷. پناهی، غلامرضا. (۱۳۹۳). «بررسی تأثیرات نظام‌های تصوف و فتوت بر شکل‌گیری کتیبه‌های سفال نیشابور عصر سامانی». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. اصفهان: دانشگاه هنر.

۸. تجویدی، اکبر. (۱۳۸٦). ***نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سدهٔ دهم هجری***. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۹. تقی‌زاده، نیر. (۱۳۹۷). «مطالعات تطبیقی نقوش محراب مسجد جامع مرند با نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی»، ***کنفرانس عمران، معماری و شهرسازی کشورهای جهان اسلام***. تبریز.

۱۰. توحیدی، فائق. (۱۳۸۷). ***فن و هنر سفالگری***. تهران: سمت.

۱۱. جباری، صداقت؛ و فرناز معصوم‌زاده. (۱۳۸۸). «الگوهای ترکیب‌بندی در کتیبه‌های سفال سامانی». ***هنرهای تجسمی***. (شماره ۴۰). ۷۱-۸۰.

۱۲. چامسکی، نعام. (۱۳۷۴). ***ساخت‌های نحوی***. ترجمه احمد سمیعی. تهران: خوارزمی.

۱۳. چنگیز، سحر؛ و حسن بلخاری. (۱۳۹۵). «تحلیل نمادهای عددی، هندسی و جانوری در سفالی از نیشابور». ***پژوهشنامه خراسان بزرگ***. (شماره ۲۵)، ۱۴-۱.

۱۴. چیت‌ساز، محمدرضا. (۱۳۷۹). ***تاریخ پوشاک ایرانیان: از ابتدای اسلام تا حملهٔ مغول***. تهران: سمت.

۱۵. حسینی، مرضیه سادات. (۱۴۰۰). «مطالعهٔ تطبیقی شیوهٔ طراحی نقوش و تصاویر در سفال نیشابور (سامانی) و سلطان‌آباد (ایلخانی)». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. مشهد: مؤسسه آموزش عالی فردوس.

۱٦. خزائی، محمد. (۱۳۸۵). «نقش تزیینات هنر ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی ایران در سده‌های ۳-۵ هجری». ***نگره***. (شماره ۲-۳)، ۵۱-۴۱.

۱۷. دبیرمقدم، محمد. (۱۳۸۳). ***زبان‌شناسی نظری: پیدایش و تکوین دستور زایشی***. تهران: سمت.

۱۸. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه دهخدا***. ج۱۰. تهران: دانشگاه تهران.

۱۹. شبیری‌دوزینی، مهدی. (۱۳۸۹). «بررسی ویژگی‌های تصویرگری در سفالینه‌های سامانی نیشابور». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه شاهد.

۲۰. شجاعی‌قادیکلایی، حسین؛ و محسن مراثی. (۱۳۹۷). «مطالعهٔ نقوش سفال و منسوجات دورهٔ سامانی و آل‌بویه در تطبیق با هنر ساسانی». ***هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***. (شماره ۲۳)، ۸۲-۷۳.

۲۱. عسکری‌الموتی، حجت‌الله؛ و همکاران. (۱۳۹۹). «نگاهی انتقادی به مسألهٔ تأثیر هنر ساسانی بر سفال نخودی منقوش نیشابور». ***پژوهشنامهٔ خراسان بزرگ***. (شماره ۴۰). ۷۱-۷.

۲۲. عطایی، مرتضی؛ و همکاران. (۱۳۹۱). «سفال منقوش گلابه‌ای (انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری)». ***نگره***. (شماره ۲۳). ۷۱-۸۷.

۲۳. قزوینی، محمد. (۱۳۸۹). «مقدمهٔ قدیم شاهنامه». ***هزارهٔ فردوسی***. تهران: دانشگاه تهران.

۲۴. کالر، جاناتان. (۱۳۷۹). ***فردینان دوسوسور***. ترجمه کوروش صفوی. تهران: هرمس.

۲۵. کشمیری، مریم؛ و زهرا رهبرنیا. (۱۳۹۷). «تبیین الگوپردازی، ریزنگاری و حجم‌پردازی در نگارگری ایرانی بر پایهٔ مبانی ادراک در المناظر ابن‌هیثم». ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***. (شماره ٦)، ۲-۵.

۲٦. کشمیری، مریم؛ و زهرا رهبرنیا. (۱۳۹۸). «نگرشی بر ژرفانمایی در نگارگری ایرانی بر پایهٔ آرای ابن‌هیثم در المناظر». ***هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***. (شماره ۲٤)، ۹۰-۷۷.

۲۷. کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۲). ***نقاشی ایرانی***. برگردان مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر.

۲۸. کونل، ارنست. (۱۳۸۷). «تاریخچهٔ نقاشی مینیاتور و طراحی». ***سیری در هنر ایران***. ج۵. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۹. گرابر، اولگ. (۱۳۹۰). ***مروری بر نگارگری ایرانی***. برگردان مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.

۳۰. گری، بازیل. (۱۳۹۲). ***نقاشی ایرانی***. ترجمه عربعلی شروه. تهران: دنیای نو.

۳۱. میرزایی، بنفشه؛ و علی مرادخانی. (۱۳۹۸). «بازتاب مهرپرستی در نقوش سفالینه‌های نیشابور در دورهٔ سامانیان». ***رهپویه هنر***. (شماره ۲). ۵۷-۴۷.

۳۲. نوری، نجمه. (۱۳۹۳). «بررسی و مطالعهٔ تطبیقی مجموعه سفال‌های گلابه‌ای منقوش رنگارنگ خزانه مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. اصفهان: دانشگاه هنر.

۳۳. هراتی، محسن. (۱۳۹۵). «سیر تحول نقوش سفالینه‌های ایران از دورهٔ سامانی به دورهٔ سلجوقی». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

۳۴. هروی، دوست‌محمد. (۱۳۷۲). «دیباچهٔ مرقع بهرام‌میرزا». ***کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی***. مشهد: آستان قدس.

۳۵. همپارتیان، تیرداد. (۱۳۸۲). «نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی سفالینه‌های نیشابور». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

36. Blair, Sheila. (2012). "On Giving to Shrines". ***Gift of the Sultan***. Linda Komaroff & Others. Los Angeles: Museum of Art and New Haven: Yale University.

37. Roxburgh, David. (2000). "Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting". *Muqarnas*. (vol 17), pp119-146.

38. Peck, Elsie H. (1992). "Clothing VIII. In Persian from the Arab conquest to the Mongol invasion". ***Encyclopaedia Iranica***. in: https://iranicaonline.org/articles/clothing-viii#prettyPhoto[2022/03/27]

39. Wilkinson, Charles. (1973). ***Nishapur, Pottery of the Early Islamic Period***. New York: The Metropolitan Museum of Art.

40. Wilkinson, Charles. (1986). ***Nishapur, some early Islamic buildings and their decoration***. New York: The Metropolitan Museum of Art.

41. URL1:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452163?ft=Rustam+and+Isfandiyar+begin+their&offset=0&rpp=40&pos=1[2022/03/16]

42. URL2:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452150?ft=shangul+stirs+the+khaqan&offset=0&rpp=40&pos=1[2022/03/16]

43. URL3:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/arts-of-the-islamic-world/lot.517.html[2022/03/16]

44. URL4:https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010320094[2022/03/16]

45. URL5:https://www.clevelandart.org/art/1959.249[2022/03/18]

46. URL6:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451820?ft=65.270.1&offset=0&rpp=40&pos=1[2022/03/18]

47. URL7:https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/samanids/art/13-1975[2022/03/18]

48. URL8:https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010320125[2022/03/18]

49. URL9:https://mkeshmiri.blogsky.com/1397/07/23/post-64/[2022/03/20]

50. URL10:http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_6810[2022/03/20]

51. URL11:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bowl,_Iran,_Nishapur,_9th-10th_century_AD,_ceramic_-_Linden-Museum_-_Stuttgart,_Germany_-_DSC03869.jpg[2022/03/22]

52. URL12:https://www.mia.org.qa/en/textiles/240-pottery/582-object2348[2022/03/22]

53. URL13:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449495[2022/03/22]

54. URL14:https://artsandculture.google.com/asset/nishapur-bowl-unknown-iran-10th-century/6gFNKX9OltuNcQ[2022/03/22]

55. URL15:https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/339961[2022/03/28]

56. URL16:https://collections.rom.on.ca/objects/450544/bowl-with-horse-rider-and-birds?ctx=7895362b-5527-4441-bfb9-cd5ff4af43cf&idx=0[2022/03/28]

57. URL17:http://searchcollection.asianart.org/view/objects/asitem/search@/25?t:state:flow=fafb5b5f-5042-48ca-bf8d-6cbbe2020cea[2022/03/28]